

Zeitschrift:	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	24 (2004)
Artikel:	Le cas Wolf : Wolf - Wagner - Nietzsche
Autor:	Goldet, Stéphane
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-835189

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le cas Wolf: Wolf – Wagner – Nietzsche

Stéphane Goldet (Paris)

Le Cas Wagner, publié par Friedrich Nietzsche en 1889, marque le «retournement» officiel de Nietzsche contre l'idole de sa jeunesse – ce compositeur dont il avait découvert les drames musicaux encore adolescent, et que, devenu jeune professeur à Bâle, il allait visiter à Triebschen, le cœur battant. Mais, on le sait bien, toute l'œuvre de Nietzsche à partir de Bayreuth (dont il visite la première édition, en 1876) est un long, difficile et douloureux travail d'arrachement à l'emprise de Wagner. Car à Richard Wagner, à sa musique, et à l'Idée qu'il incarnait en art, Hugo Wolf et Nietzsche, avant même d'avoir vingt ans l'un et l'autre, s'étaient livrés corps et âme. Dans un cas comme dans l'autre, Wagner fut la grande affaire de leur vie.

C'est de cette affaire à la fois singulière et triangulaire dont il va être ici question.

Du côté de Wolf, vite nommé par ses partisans comme ses détracteurs le «Wagner du lied» dès les premiers articles sur lui, la situation est la suivante: entre la wagnérolâtrie du jeune adolescent de 15 ans qu'est Wolf écrivant à ses parents, leur annonçant, quelques semaines après sa propre arrivée à Vienne, que Wagner en personne y est pour diriger la représentation de deux de ses drames, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, («je suis devenu wagnérien sans avoir eu encore la moindre idée de sa musique»¹) et ses déclarations de 1891 – l'année où après avoir fini son recueil de *Lieder espagnols*, le compositeur allait s'immerger dans son recueil italien (*Italienisches Liederbuch*) – et où Bayreuth serait pour lui un calvaire², la question de l'analogie avec Nietzsche peut être posée.

1 Lettre à ses parents du 23 novembre 1875, in: *Hugo Wolf, Vom Sinn der Töne: Briefe und Kritiken*, hg. v. Dietmar Langberg, Reclam, Leipzig 1991, p. 30–31.

2 Voir les lettres à Melanie Köchert de juillet 1891 in: Franz Grasberger (ed.), *Hugo Wolf. Briefe an Melanie Köchert*, Hans Schneider, Tutzing 1964, pp. 44–47: «Sauf Humperdinck, tout le monde me dégoûte ici» (20 juillet 1891; ibid., p. 46); «Si au moins j'avais écouté la petite voix qui me chuchotait de ne plus aller à Bayreuth» (21 juillet 1891; ibid.).

Wagner, ou le chemin de la connaissance

Partons de Wagner, et du wagnérisme: fait singulier pour Nietzsche, qui, par sa découverte des partitions de Richard Wagner, tombe amoureux de la musique en premier, avant de fréquenter son auteur, qu'il connaît en Suisse, avant la création de Bayreuth – le fait est important – et que le wagnérisme qu'il y vit naître et croître ne cessa d'horrorifier. Deux citations publiées en 1888, dans le même ouvrage (*Ecce Homo*) donnent la mesure de l'amplitude des réactions de Nietzsche:

«Je crois connaître le wagnérien; j'en ai vécu trois générations. C'est vraiment une société à faire dresser les cheveux sur la tête: toutes les difformités s'y coudoient. Il n'en manque pas une seule, même pas l'antisémitisme».³

«Je crois connaître mieux que personne les prodiges dont Wagner est capable, les cinquante univers de ravissement étranges vers lesquels nul à part lui ne pouvait porter ses ailes, et [...] j'intitule Wagner le grand bienfaiteur de ma vie».⁴

Pour le tout jeune viennois qu'est Wolf, l'adhésion à Wagner fut un fait de circonstances: celles de son arrivée à Vienne en 1875, l'année où Wagner revenait à Vienne après l'échec des opérations visant à y monter *Tristan* (en 1861). Ce fut d'abord un fait de génération. Un vent nouveau soufflait dans la musique; et le succès de Wagner à Vienne dépassa même les espérances de son groupe *d'afficionados*. Pour la première fois (même Eduard Hanslick, le grand critique de la *Neue Freie Presse*, le reconnut) Wagner séduisit. Et surtout, il était venu avec ses drames – et non plus seulement avec des «extraits symphoniques» plus ou moins chantés. Les interprètes de Vienne se savaient retenus pour Bayreuth l'année suivante: nul doute qu'ils n'aient donné leur meilleur pour ces représentations de 1875.

Les *Wagner Vereine* qui se répandirent un peu partout en Europe (elles allaient assurer financièrement la pérennité de Bayreuth, et être la puissance organisatrice de l'immense majorité des concerts de Hugo Wolf de son vivant) avaient un double but: collecter des fonds pour Bayreuth, et assurer la présence (l'omniprésence....) de Wagner – du coup pas du tout seulement du musicien – dans tous les «débats du moment», qui sont ceux de la modernité naissante: la critique de la société dans ses différentes inégalités, la définition de l'artiste, sa place, son rôle...

3 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Garnier-Flammarion, Paris 1992, p. 143.

4 Ibid., p. 83.

Certes, des notables répondent présents, et envoient leurs dons, et fréquentent avec assiduité les concerts organisés par l'association; mais c'est la jeunesse qui se donne complètement, sur le plan intellectuel (le plus âgé des créateurs de l'*Akademischer Wagner Verein* viennois en 1874 n'a pas 20 ans; son premier directeur, Felix Mottl, a 19 ans en 1875).

La jeunesse intellectuelle viennoise, dans quelque domaine de l'esprit qu'elle situât ses ambitions, était wagnérienne. Gustav Mahler et Hugo Wolf, certes – mais, dès leurs quinze ans, ces deux-là se destinaient à la musique – mais aussi un Friedrich Eckstein, futur grand chimiste, Viktor Adler, jeune médecin alors, mais futur co-fondateur de la social-démocratie autrichienne, et immortel auteur de la définition de l'Empire Habsbourgeois: «Ein durch Schlamperei gemilderter Absolutismus».

Dans les années 1882–1883 (Wolf a alors 22–23 ans, sait qu'il se destine à la musique mais n'a pas encore trouvé sa propre voie), les années marquées par la création de *Parsifal* (que Nietzsche, même ayant renoncé depuis longtemps à ses liens avec Wagner, dira à son ami Peter Gast «avoir aimé composé»!), Wolf est à cent pour cent wagnérien, sans recul. Un assez bon témoignage en est offert par un lied de juin 1883 (*Zur Ruh', zur Ruh'*), qu'il dédiera, au moment de le publier, à la mémoire de son père.

En 1888, ayant pris son envol par la grâce de son recueil sur des poèmes de Mörike et son «wagnérisme» ayant pris lui aussi son envol, on trouve encore sous sa plume, dans une ballade (*Die Geister am Mummelsee*⁵), les échos du cortège funèbre de Titurel dans *Parsifal*. Et des exemples de cette nature, de wagnérisme «citationnel» (qu'il fût conscient ou non) émaillent son œuvre entière. Même dans sa partie sa plus fine, la plus légère en apparence, l'*Italienisches Liederbuch*, le chromatisme est là, plus enfoui, mais bien là: écoutez *Sterb'ich, so hüllet mich in Blumen*⁶ où rôde le fantôme de *Tristan*.

Revenons, avant d'aborder d'autres aspects du wagnérisme de Wolf, à l'atmosphère de Vienne, à ce tournant des années 1880. Dans les faubourgs s'entassent déjà depuis une décennie les «immigrés de l'intérieur» (de l'Empire), qu'attirait à la capitale une industrialisation naissante et prometteuse. A cause de l'expansion bien visible du Reich allemand voisin depuis une décennie, la minorité germanophone de l'Empire, quoique encore largement représentée au cabinet de l'Empereur, commençait de sentir contestée la primauté de sa position dans le monde germanophone (celle qui lui avait été accordée par le Congrès de Vienne en 1815). Une certaine forme d'insécurité psychologique y est perceptible. Dans ces moments de fragilité, de remise en cause, on a tendance à prêter l'oreille à ce qui exalte votre

5 Poèmes de Mörike, no 48.

6 *Italienisches Liederbuch*, no 33.

singularité nationale. Dès lors, quoi de plus euphorisant que de se donner corps et âme à un artiste tout à fait hors format, qui venait de prouver que le projet le plus fou, le plus mégalomane qu'on n'avait jamais vu naître dans la cervelle d'un musicien (un théâtre, rien que pour sa propre œuvre) s'avérait réaliste – puisque réalisé? Par ailleurs, il n'est pas accessoire de noter que l'œuvre musicale de ce musicien se situe sur un terrain que les Viennois (peut-être plus encore que les Allemands) adorent: celui du théâtre. Quant aux écrits théoriques du musicien, ils offraient l'extraordinaire avantage, dans un moment de grand bouillonnement «idéologique», d'être confus, et donc matières à commentaires...

Nietzsche: le mal-entendu

Le groupe des wagnériens viennois avait découvert le philosophe par l'intermédiaire d'un ami de Mahler et de Viktor Adler, Siegfried Lipiner. Lipiner avait eu l'insigne privilège d'aborder Wagner directement parce qu'il avait publié à vingt ans un ouvrage, «Prométhée délivré», envoyé tant à Wagner qu'au philosophe avec qui il était entré en contact personnel. En présentant Nietzsche comme un apôtre de leur nouvelle religion commune, c'est Lipiner qui avait posé, un jour, sur la table du restaurant végétarien où tout ce petit monde se réunissait pratiquement chaque jour à l'heure du repas de midi, la *Naissance de la Tragédie* (dédiée à Wagner), ainsi que «Wagner à Bayreuth», la quatrième des *Considérations Inactuelles*.

«Wagner à Bayreuth», conçu en 1874, était un «écrit militant» précisément conçu pour la défense de Bayreuth. Que cette «folie» de construire un théâtre au service d'une seule œuvre (à l'origine de Bayreuth, il ne s'agissait que d'y représenter la *Tétralogie*) apparût comme légitime et nécessaire: voilà ce à quoi Nietzsche voulait contribuer. «Wagner démonte en pensée l'édifice de notre civilisation et rien de vermoulu ou bringuebalant ne lui échappe.»⁷ Et de comparer Wagner, pour la solidité de son écriture du théâtre, pour son génie du théâtre à ce que les Allemands, avaient de plus sacré, qui leur semblait indépassable: à Goethe.

En réalité l'engagement de Nietzsche engendra aussitôt un malentendu – et de taille... Sa sensibilité, la sincérité et la justesse de ses pages sur la musique de Wagner, son enthousiasme à épouser la cause, tous ces signes furent interprétés par les wagnériens comme les gages d'une adhésion totale à tout ce que Wagner, dans quelque domaine que ce soit, avait déjà produit. Mais ce qu'une lecture plus scrupuleuse de ce premier texte sur Wagner aurait dû le leur indiquer, c'est que Nietzsche n'avait pas une très

7 F. Nietzsche, *Considération Inactuelle IV*, Gallimard, Paris 1998, p. 159–60.

haute opinion de la prose de Wagner, et l'écrivait déjà noir sur blanc. Dès ce premier ouvrage, «Wagner à Bayreuth», le philosophe prenait ses distances avec la prose du musicien. Du moins quant au style, et quant aux prétentions du «penseur». On y lit: «L'écrivain Wagner montre la gêne du brave auquel on a broyé la main droite, et qui s'escrime à écrire de la main gauche».⁸ Et ceci qui insiste, et précise le danger: «Il y a en elle une inégalité de rythme telle que cette prose-là sème la confusion».⁹

Alors, quand Wagner prit publiquement le parti de railler Nietzsche, que le wagnérisme triomphant de Bayreuth avait fait fuir, après la parution d'*Humain trop humain* (1878), beaucoup de wagnériens s'éloignèrent d'un auteur qu'ils n'avaient pas lu à fond. Pas Mahler, entre parenthèse, ne serait-ce qu'en raison de l'antisémitisme (virulent à Bayreuth dès 1883), qui le força à prendre le large dès ces années-là. Mais, comme Wolf, Mahler montrerait que du musicien Richard Wagner, il ne divorcerait jamais (cf. *Lieder eines fahrenden Gesellen*: «Ich hab' ein glühendes Messer»). Alors, officialisant le divorce entre Nietzsche et Wagner, la publication du *Cas Wagner* en 1889 indiqua aux wagnériens «ayant abdiqué tout sens critique, tout jugement personnel»¹⁰, la ligne du parti: Nietzsche n'était plus des leurs. À Bayreuth du reste, un pâle «Ersatz», Heinrich von Wolzogen, avait depuis quelques années déjà pris sa place auprès des époux Wagner.

Ce tableau serait lacunaire s'il n'évoquait en quoi consiste le wagnérisme musical du dernier «grand» du lied. En Wagner, oublions ici l'idéologue, et même le poète. Ne considérons que le compositeur, celui de *Tannhäuser*, de *Tristan* et de *Parsifal*, l'homme qui a inventé des drames qui sont d'abord faits de théâtre rendu possible par la musique. Celui que Nietzsche ne renia jamais. Celui-là seul, évidemment, justifie l'admiration que lui portèrent un Anton Bruckner, un Gustav Mahler, un Richard Strauss et un Hugo Wolf. Si les deux premiers étirèrent les proportions de la symphonie de manière telle qu'il ne soit pas difficile de voir où se situe leur dette, et où (via Liszt), la dette du troisième (Richard Strauss) est également visible, que dire en revanche de celui dont la gloire n'a reposé que sur des pièces sans orchestre, qui plus est, avec le temps (et sans que son wagnérisme fondamental ne faiblisse) de durée de plus en plus brève? Que la dette de l'auteur de centaines de lieder à l'égard de l'auteur de *Parsifal* n'en est pas moindre que la leur. D'où son surnom, largement mérité, mais qu'il convient de préciser maintenant, de «Wagner du lied».

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Eduard Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, A. Hofmann & Comp., Berlin 1889.

Le Wagner du lied

Le premier contact avec n'importe quel lied de Wolf est éloquent: le piano y est exactement dans la position de l'orchestre wagnérien. Là encore, il ne faut pas se méprendre. Depuis les origines du lied, le piano a toujours été premier: dès Schubert, le piano fut aux commandes (le coup de génie du *Roi des Aulnes* est dans l'invention pianistique de ce lied, qui semble droit sorti du premier acte de *La Walkyrie*!). Avec Schumann, le lied devint une pièce fusionnelle, où le lyrisme était partagé par voix et piano. Le piano même y chantait quand la voix se taisait. Mais chez Wolf, il devait en aller tout autrement. Le poème (sa ligne, ses contours, ses différents épisodes, et jusqu'à parfois même son non-dit) est littéralement infusé dans la partie de piano. Dans un lied de Wolf, la langue allemande est certes parée de tous les attributs de la beauté que lui ont donnée les poètes, mais la voix, elle, perd tous ses priviléges. C'est la grandeur des chanteurs de Wolf de le reconnaître – exactement comme c'est la grandeur des chanteurs wagnériens de savoir qu'ils sont la voix de l'orchestre autorisée à employer le langage des mots.

Le chant redevient simplement, chez Wolf comme chez Wagner, une des voies de la musique. Le chanteur de Wolf a mission de délivrer un poème, de l'articuler avec sensibilité sur une des lignes de la polyphonie du lied. Le cas échéant, cette ligne peut être «lyrique», mais la substance expressive d'un lied de Wolf est, dans l'écrasante majorité des cas, dans sa partie de piano. Le sous-titre de ses lieder est «Poèmes de... pour voix de chant et piano»; à vrai dire la formule inverse «pour piano et voix de chant» serait plus exacte. Avec ses longues stations sur la même note, tenue parfois des phrases entières, l'*Italienisches Liederbuch*, aboutissement suprême du musicien, tire même sa séduction et son expressivité si particulière d'une quasi-absence de ligne de chant. Dans le piano de Wolf, opulent et pourtant nerveux, pas une note de trop, jamais. Dans *Mein Liebster singt*¹¹, par exemple, la leçon est de Chopin, que Wolf, exactement comme Nietzsche, adorait – et que Wagner méprisait.

On le sait, la grande leçon de *Tristan* est celle de la percée du chromatisme. Ce qui jusque là était clair et net (articulé par la modulation) s'estompe. Le sûr devient l'interrogatif, le connu, devient sinon l'inconnu, du moins le retardé (par les appogiatures), le difficile à nommer, selon les critères qui avaient été ceux de l'harmonie jusqu'au milieu du XIX^e siècle. A partir de *Tristan*, on diffère une décision, jusque là rendu obligatoire, l'horizon s'élargit: ce n'est plus une tonalité, ce sont deux, trois ou plus de tonalités qui sont possibles... en attendant de se fixer sur une autre encore. En conséquence,

11 *Italienisches Liederbuch*, no 20.

le temps s'étire (par l'intermédiaire des appoggiatures, et de leur équivalent rythmique, les syncopes dont Wolf fait grand usage) ou au contraire se contracte de manière inattendue (Nietzsche l'avait bien vu, lui qui disait Wagner champion de la transition instantanée). Un des apogées de l'œuvre de Wolf, longue ballade qui est une étude de l'extrême, *Der Feuerreiter*¹², est tout entière bâtie sur un simple demi-ton. Là aussi, l'étirement du temps (la ballade se passe à plusieurs époques différentes, c'est le plus long lied du catalogue de Wolf), comme sa rétractation instantanée, y sont spectaculaires.

De même, une seule appoggiature suffit, une seule et unique fois, dans un lied pourtant serein, qui dépeint une Vierge à l'Enfant, et c'est l'ombre de la Crucifixion qui s'y trouve projetée (*Auf ein altes Bild*¹³). À l'opposé, *Phänomen*¹⁴, qui vante les capacités amoureuses de l'âge mûr, beau comme une mer étale au soleil couchant que rien ne viendra troubler, traverse en seize mesures (et à peine deux minutes de musique) à peu près tout l'éventail des possibilités contenues par les dix tonalités qui y sont traversées. Pour une large moitié de son catalogue, les lieder de Wolf ne s'attardent que durant quelques mesures dans la tonalité affichée par l'armature. Inversement, le musicien peut bâtir un lied entier sur une seule note, qui plus est un simple *do*, sans la moindre modulation (*O wär dein Haus*¹⁵). Une telle liberté dans le maniement de l'harmonie est tout simplement le résultat de la stricte application du précepte de Hans Sachs dans les *Maîtres chanteurs*: «Fixe toi-même la règle, puis suis-la!». La maîtrise du chromatisme, la souplesse qu'il induit, permet des épaisseurs, des transparences, mais aussi des mouvements inédits. Nombreux sont les lieder de Wolf qui ne sont pas des équivalents de tableaux, mais des moments de cinéma.

De 1888 à 1891, au moment où Wolf compose tout ce pour quoi il reste dans l'histoire de la musique (Mörike, Eichendorff, Goethe, l'Espagne, et son premier volume italien), Wolf est «officiellement» un wagnérien pur et dur (et est censé ne plus connaître Nietzsche).

Nietzsche, ou le chemin de la reconnaissance

Mais dès son mi-parcours, dès 1889 (l'année du *Cas Wagner*), c'est-à-dire l'année du *Spanisches Liederbuch* – c'est-à-dire aussi l'année où après une immersion complète et exclusive dans le monde de la poésie allemande

12 Poèmes de Mörike, no 44.

13 Poèmes de Mörike, no 23.

14 Poèmes de Goethe, no 32.

15 Italienisches Liederbuch, no 40.

(Heine et Lenau avant 1888, puis Mörike, Goethe et Eichendorff) la création de Wolf ne s'effectuera pratiquement plus que sur des poèmes d'origine italienne ou espagnole, dès ce coude majeur de son œuvre, qui la sépare en deux grands pans quantitativement de même poids, notre compositeur est parfaitement conscient (tout l'atteste dans sa correspondance) qu'il lui faut se tenir à distance de Richard Wagner. Et que s'il veut réussir un opéra, cette distance doit être maximale. Wolf ne pouvait que se reconnaître dans le diagnostic que Nietzsche avait dressé de lui-même en malade, en intoxiqué de Wagner. Dans le pamphlet dirigé contre le «serpent à sonnettes» de Bayreuth, Wolf avait pu lire des phrases qui lui étaient presque destinées:

«L'adhésion à Wagner se paye cher. J'observe ces adolescents qui ont été longtemps exposés aux dangers de son infection. L'effet le plus immédiat, relativement bénin, est la perversion du goût. Wagner agit comme un abus constant d'alcool.»¹⁶

Parmi bien d'autres témoignages, voici ce que Wolf écrit le 28 juin 1890 à son ami Oscar Grohe au sujet d'un livret d'opéra sur Bouddha, qu'un des amis de Grohe lui avait fait parvenir:

«Je devrais ainsi composer un *Bouddha*, faire ainsi un *Parsifal-bis*, en variant les motifs wagnériens, par-dessus le marché? Combien vous m'avez mal perçu pour vous imaginer que c'est ce à quoi j'aspire [...]. Le monde n'a pas encore bien assimilé toute la profondeur de cette œuvre ultime du Maître, et vous voudriez que j'arrive tout de suite pour lui donner à nouveau la migraine? Ne serions-nous pas capables, à notre époque, de rire de bon cœur, d'être gais et légers, tout simplement? Nous faut-il désormais vivre que la tête couverte de cendres, et ne prêcher que la contrition, puisque Wagner l'a fait, et si bien fait? Que celui qui se sent l'âme d'un Rédempteur vienne chercher à sauver le monde à nouveau, très peu pour moi, merci! Je n'aspire qu'à la gaieté, et, si je pouvais seulement faire rire une petite centaine de personnes, voilà qui me conviendrait parfaitement!»¹⁷

Ou bien encore, dans cette même lettre:

«Wagner a, dans et par son œuvre, accompli une si puissante œuvre libératrice que nous pouvons nous réjouir qu'il nous soit tout à fait inutile de donner à nouveau l'assaut à un ciel qui nous a été ainsi conquis. Et pour longtemps... Il est bien plus sage de chercher ailleurs, dans ce beau et grand ciel, une petite place. Cette petite place agréable, je voudrais la trouver non pas dans un désert aride avec de l'eau, des sauterelles et du miel sauvage, mais en distrayante et

16 F. Nietzsche, *Le Cas Wagner*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1968, p. 102.

17 Hugo Wolf, *Vom Sinn der Töne*, p. 153–154.

joyeuse compagnie, parmi les accords de guitare, les nuits étoilées et tièdes et avec du champagne coulant à flots... en quelques mots: dans un petit opéra comique, simple et gentil, sans prétention aucune, sans le lugubre spectre qui se voudrait libérateur d'un philosophe schopenhauerisant à l'arrière-plan. Pour cela j'ai seulement besoin d'un poète!»¹⁸

Opéra comique; opéra tragique

Nous voici donc dans l'été 1890. Que Wolf (qui n'affichait que la plus profonde indifférence aux oukases du *Wagner Verein* depuis qu'il y avait changé de statut, c'est-à-dire depuis l'année 1888 où il avait achevé ses 53 *Poèmes de Mörike*) se soit depuis un petit moment tourné vers Nietzsche, n'est guère surprenant. En fait, depuis qu'il avait renouvelé son inspiration avec le *Spanisches Liederbuch*, avec ses petites Carmen au pied ferme, la route qu'il avait suivie n'avait au fond cessé de le ramener à un carrefour dont le philosophe semblait avoir peint les panneaux à spéciale intention.

Ainsi, dans une page du *Gai Savoir*, on trouve une critique que Nietzsche reprendrait dans le *Cas Wagner*, mais sur un mode ici beaucoup plus serein.

Dans «Les disciples de Schopenhauer» (n° 99 du *Gai Savoir*), le philosophe stigmatisait tout d'abord Schopenhauer pour sa «pulsion vaniteuse d'être l'homme qui résoudrait les énigmes du monde», pour en venir au «plus célèbre des schopenhaueriens vivants, Richard Wagner» (Nietzsche *dixit*), dont toutes les idées empruntées au philosophe étaient devenues sous sa plume des boursouflures (ses diatribes contre la langue allemande, sa haine des juifs, son interprétation du christianisme comme une graine semée par le bouddhisme). Mais pourtant c'était finalement pour s'incliner:

«Demeurons fidèles à Wagner en ce qu'il y a en lui de vrai et d'originale – et notamment en demeurant, nous, ses disciples, fidèles à ce qu'il y a en nous de vrai et d'originale. [...] Peu importe qu'il ait si souvent tort en tant que penseur; c'est bien assez que sa création ait raison et finisse par triompher à ses propres yeux: – cette vie qui crie à chacun de nous: «Sois un homme et ne suis pas ma voie, – mais la tienne. Mais la tienne!»»¹⁹

Combien une page comme celle-là devait résonner en Wolf... On aura reconnu sa profession de foi, qui est celle de Hans Sachs. La vraie: celle dont toute l'œuvre du créateur de lieder entre 1888 et 1896 témoigne.

18 Ibid.

19 F. Nietzsche, *Gai Savoir*, Garnier-Flammarion, Paris 1997, p. 148.

Plus notre musicien essayait de passer à autre chose (l'opéra), et plus, évidemment, il se sentait ramené à la question qu'avait pointée Nietzsche. Comment se guérir de Wagner? Cela faisait déjà des années que sa recherche d'un sujet d'opéra tournait en rond, et cela justement parce que la réponse n'était toujours pas trouvée; cette obsession du sujet, cette incapacité à réfléchir aux moyens musicaux alternatifs qu'il faudrait y mettre en œuvre pour «y composer léger» – tout cela le paralysait. Or n'avait-il pas aussi choisi le lied pour esquiver Wagner sur la forme, tout en se mesurant à lui sur le fond?

Pour écrire son opéra, Wolf sait qu'il doit se désintoxiquer... Non sans quelques mouvements de révolte contre l'outrance iconoclaste de Nietzsche, Wolf avait senti cette joie salvatrice, qui était ce dont il avait le plus besoin. Même s'il n'est nommé qu'en 1893, le philosophe était sans aucun doute devenu son auteur de chevet depuis un petit moment.

Dans une autre page du *Gai Savoir*, intitulée «De la vanité des artistes» (n° 87), où Wagner n'était pas nommé, Nietzsche développait une idée que Wolf n'avait sans doute pas manqué de relever, car elle pointait en direction de sa propre crainte de ne plus savoir à quoi il était bon. Nietzsche commençait ainsi:

«Je crois que les artistes ignorent souvent ce qu'ils savent le mieux faire parce qu'ils sont trop vaniteux et qu'ils dirigent leur esprit vers un plus grand sujet de fierté que de paraître ces petites plantes qui, nouvelles, rares et belles, savent pousser avec une véritable perfection sur leur sol.»²⁰

Venant après celle du *Cas Wagner* – pour lui un cas de conscience – la lecture du *Gai Savoir* aurait du être salvatrice. C'aurait été formidable s'il n'avait pas été déjà miné par cette autre maladie qui lui rongeait non pas l'âme, mais proprement le cerveau. Cette maladie est la syphilis: la même que Nietzsche. La coïncidence serait toutefois troublante si on oubliait la fréquence de la syphilis dans le monde artistique du XIX^e siècle. Lorsque le moment viendrait de tenter de rompre le maléfice en réalisant enfin son rêve d'opéra, Wolf ne serait malheureusement plus en état de juger en quoi il était capable d'exceller. D'où le tragique *Corregidor*.

Car voilà: Rosa Mayreder n'était pas Franc-Nohain, et Wolf, déjà atteint mentalement comme il l'était en 1895, n'était plus du tout en état de voir ce qu'instinctivement il avait parfaitement senti en rejetant le livret du *Corregidor* en 1889: ce n'est pas de ce livret-là qu'il tirerait l'*Heure Espagnole* qu'il visait d'écrire! Et, en composant *Le Corregidor*, ouvrage paralysé par un

20 Ibid., p. 137.

livret d'amateur et saturé de réminiscences des *Maîtres chanteurs* (dont il ne se cachait pas, et dont, non sans une incompréhensible naïveté, il était même fier), Wolf se montra l'exacte vérification du théorème formulé par René Girard à propos de Nietzsche: «Wagner commence par être le modèle explicitement avoué, la divinité ouvertement adorée, pour devenir très vite obstacle et rival – sans pour autant jamais cesser d'être modèle.»²¹

Alors Wagner: une impasse dont Nietzsche le philosophe pouvait se sortir, mais pas Wolf le musicien? Outre des tempéraments de lutteurs dans l'un et l'autre cas, cette vie personnelle marquée par la même maladie, et cette vie de créateur avec la même «névrose» (Nietzsche: «Wagner est une névrose») qui cadrent déjà un premier socle commun, on relèvera:

- une tendance profonde à ne s'accomplir que dans des pièces brèves, qui plus est, chez Wolf, de plus en plus brèves (*l'Italianisches Liederbuch*), ce qui signifie un même type de rapport au public: les œuvres longues ne veulent que notre reddition (Wagner...), les brèves, que notre réaction.

- la présence, éclatante, d'un humour bien réel dans chacun des grands cahiers du musicien,

- enfin, une seconde partie d'œuvre entièrement placée sous le signe de l'appel du Sud, avec un Eros tantôt ludique, tantôt dramatique, et, dans les deux cas, un culte voué à *Carmen*.

Wolf avait écrit à son ami Grohe le 25 septembre 1890 (en se méprisant tragiquement sur son propre compte) que s'il devait rester dans l'histoire uniquement comme un compositeur de lieder, ses lieder lui feraient horreur. Il concluait sa lettre d'un «oui, oui, l'art est cruel: c'est un vampire qui nous suce le sang jusqu'à la moelle et auquel nous ne pouvons échapper» – phrase que Nietzsche aurait pu signer. «Oui, l'art est cruel»: Hugo Wolf le savait bien, mais Nietzsche et lui s'étaient élevés assez haut, et cela rachetait tout le reste.

²¹ Pour les fifty-three libellous songs, Wolf wrote over at the same edition of Meyer's poetic anthology, which was first published in 1866 and revised in 1870, subsequently editions in the poet's lifetime.² The 1870 edition is a

21 René Girard, *La voix méconnue du réel*, Paris: Grasset, 2002, p. 108.